

Pour une esthétique de la représentation utopique : son, signe et langage théâtral international chez Michael Tchekhov

Yana Meerzon

Numéro 38, automne 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041619ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041619ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Meerzon, Y. (2005). Pour une esthétique de la représentation utopique : son, signe et langage théâtral international chez Michael Tchekhov. *L'Annuaire théâtral*, (38), 119–137. <https://doi.org/10.7202/041619ar>

Résumé de l'article

L'utopie, en tant que lieu d'enquête philosophique ou artistique, crée l'image d'un futur parfait. Or, sur scène, la représentation de l'utopie est cantonnée par la réalité que l'événement théâtral se déroule dans un « présent appuyé », celui du public et des interprètes. Donc, si le théâtre ne peut faire abstraction de la présence physique du corps du comédien lors de la représentation, ses mouvements, ses gestes et sa voix sont des lieux d'enquête importants au moment d'analyser l'utopie et ses manifestations scéniques. L'auteur analyse les stratégies scéniques exploitées par les comédiens et rattachées à la notion de l'utopie, des stratégies utilisées par ces derniers pour évoquer l'avenir. Elle étudie également l'idéal proposé par Tchekhov d'un théâtre international, compréhensible par n'importe quel public, peu importe ses origines linguistiques ou nationales. Des exemples seront tirés de la production *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé* / *The Castle Awakening* (1931). Cet article s'attaque donc à la définition du « futur » dans une pratique artistique enracinée dans le présent et la notion des normes esthétiques et des fonctions de l'idéal représenté.

Yana Meerzon
Université d'Ottawa

Pour une esthétique de la représentation utopique : son, signe et langage théâtral international chez Michael Tchekhov

En tant qu'abstraction philosophique ou artistique, l'utopie repose sur l'image idéalisée du futur. Sur scène, la représentation de l'utopie est limitée par « l'ici et maintenant » de l'échange entre spectateurs et acteurs. Et comme la représentation théâtrale ne peut faire abstraction de la sémiotisation liée au corps de l'acteur telle qu'elle se construit dans le temps et l'espace de sa performance, c'est aussi la manière dont un acteur traduit sur scène le « futur » à travers ses déplacements, ses gestes et sa voix qui est au cœur de la représentation scénique de l'utopie. Le présent article examine les questions que soulèvent la représentation de l'utopie au théâtre et certaines approches qui ont tenté de façonner par et dans le jeu la notion de « futur ». En prenant l'exemple de la production présentée à Paris en 1931 sous le titre *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé*, il s'intéresse tout particulièrement à l'utopie de Michael Tchekhov d'un théâtre international, compréhensible par n'importe quel spectateur quels que soient son pays d'origine ou sa langue.

Michael Tchekhov, neveu d'Anton Tchekhov et disciple de Constantin Stanislavski, était l'un des acteurs russes les plus prometteurs de la première moitié du XX^e siècle. Alors qu'il n'avait jamais penser s'exiler, Tchekhov dut quitter l'Union soviétique en 1928 à trente-six ans alors qu'il était au faîte de sa carrière et finira ses jours à l'Ouest. Réfugié politique, l'acteur devait désormais composer avec les barrières linguistiques et, contraint

de repenser sa carrière artistique, il se tourna peu à peu vers la théorie du jeu et la pédagogie. Au cours de son exil, bien qu'il restât fidèle aux principes et aux idéaux artistiques de sa jeunesse, tels qu'énoncés par Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou, Tchekhov devint peu à peu un homme libéré « politiquement et physiquement affranchi de ses liens, [...], mais qui ignore où aller. Il s'est enfui d'un endroit, mais non pour une nouvelle destination » (Boym, 2001 : 341).

La démarche de Michael Tchekhov est exemplaire des tensions qui existent aussi bien dans l'histoire que dans l'esthétique du modernisme russe. Ses priorités s'inscrivent dans une dichotomie esthétique où la vie serait conçue comme un art et l'art conçu comme la vie et que servirait un acteur idéal au service d'une esthétique théâtrale absolue. Tchekhov cultive l'idée de la perfection de cet acteur idéal créé pour un théâtre idéal comme il rêve d'un langage théâtral international, juxtaposition rythmique de sons et de gestes dans le système de communication non verbale d'un théâtre formel basé sur le rythme, la musique et l'expressivité du corps de l'acteur. Selon Tchekhov, le théâtre, art de la représentation et de la communication visuelles, est par essence international et n'a nul besoin de traduction parce qu'il repose sur l'échange dynamique de la scène et de la salle. Un théâtre international serait donc une première étape dans la réalisation concrète d'un théâtre idéal. Il s'agit bien là d'une forme d'utopie, puisque l'utopie « ne renvoie pas à quelque chose hors de portée pour l'homme, ni à quelque chose à sa portée, mais signale le geste même qu'il fait pour l'atteindre » (Platell, 1972 : 45).

Les composantes artistiques du théâtre international de Tchekhov reposaient sur trois principes fondamentaux : l'usage d'un récit à base de sons plutôt qu'à base de mots, le recours aux archétypes structurels du conte populaire et la mise en valeur de signes du langage corporel. Cette quête esthétique placée sous le signe de la grandeur et du rayonnement, se nourrissait de la nostalgie d'un émigré qui rêvait de recréer la mystique du Théâtre d'Art de Moscou, berceau de sa carrière d'acteur. Avec la production parisienne du *Château s'éveille : essai d'un drame rythmé*, Tchekhov tentait donc à la fois de réaliser son utopie théâtrale en donnant une dimension esthétique à son concept de théâtre international et de présenter un outil pédagogique pour la formation de l'acteur idéal.



Michael Chekhov dans le rôle d'Ivan le Fou, dans *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé*. Dir. Michael Chekhov et Victor Gromov, Paris, 1931. Russian State Archives of Literature and Art.

La structure sonore du théâtre international de Michael Tchekhov

Le but de la quête utopique de Tchekhov était de réinventer les formes archétypales du théâtre. Il imagina son théâtre multilingue à partir des principes de la communication décrit par Bühler selon son *örganon-model* (modèle organique) et en fonction de trois

niveaux d'interprétation : « le niveau subjectif, le niveau intersubjectif et le niveau objectif » (Fischer-Lichte, 1992 : 19). Le texte dramatique, qui s'apparente alors plutôt à une partition, devient le point de départ de la caractérisation du personnage. Plus précisément, c'est la structure rythmique du dialogue qui fonctionne comme une partition musicale guidant la voix de l'acteur dans son incarnation du personnage. Tchekhov, avant de mettre en scène un texte, en faisait une lecture qui mettait en relief les scènes, les phrases, les répliques ou les parties de répliques indispensables à la signification de la pièce comme à ses intentions.

Bien que sa formation d'acteur le portât à refuser une lecture intellectuelle du texte dramatique, dans l'exercice de la mise en scène il insistait tout particulièrement sur l'importance de son analyse linguistique et lexicale. Ses propositions concernant l'approche que doit avoir un metteur en scène à l'égard du texte le rapprochent des théories et des pratiques du théâtre d'avant-garde. Prenant en compte la présence du public au-delà des limites de l'espace scénique, il rejoignait la pratique d'auteurs-metteurs en scène qui lui étaient contemporains tels que Brecht et Pirandello. Selon lui, la tâche d'un metteur en scène consiste à repérer dans une pièce les moments les plus significatifs et à les assigner aux acteurs. C'est alors qu'il aura déterminé ces *leitmotive* textuels, pierres angulaires de la future production, que le metteur en scène

[...] verra tout le texte de la pièce littéralement se scinder en deux. La plus courte des deux parties se résume aux principales répliques et aux mots les plus significatifs, ceux sans lesquels les personnages perdraient leur signification. La plus longue regroupe toutes les répliques et tous les mots qui ne servent qu'à redire, préciser ou broder, pour ainsi dire, à partir des répliques et des mots essentiels (Tchekhov, 1963 : 95).

Cette recherche des moments « incontournables » de l'action dramatique, où se rejoignent « l'expression de l'émotion des personnages de la pièce, son déroulement, ses intentions, ses enjeux et les répliques » (1963 : 95), combine les caractéristiques d'un théâtre d'acteur conçu en fonction des techniques d'interprétation et les composantes d'un théâtre basé sur la lecture analytique et structurelle que fait un metteur en scène du texte dramatique. En 1941, dans le cadre des quatorze cours magistraux qu'il dispense au New York Studio devant des acteurs professionnels, Tchekhov révélera en ces termes le secret fondamental d'une technique sur laquelle doit, selon lui, se fonder toute interprétation « inspirée », ce qui constituait sa méthode pour stimuler l'interaction de toutes les ressources auxquelles l'acteur doit faire appel :

J'en suis venu à la conclusion qu'il faut distinguer trois domaines : celui de nos corps, celui de nos voix et celui de nos émotions. J'ai d'abord pensé qu'on devait les distinguer les uns des autres et essayer de les développer séparément. [...] Mais si on fait des exercices uniquement avec nos corps et seulement physiques,

on se rend vite compte que peu à peu ils nous entraînent dans le domaine de nos émotions (Tchekhov cité dans Du Prey, 1985 : 24).

En d'autres termes, Tchekhov conçoit le langage à la fois comme un outil de communication et un système de signes. Selon lui, un texte littéraire, une seule expression verbale, voire un seul son sont autant de signes extradiégétiques qui instaurent des relations entre le texte et le lecteur, le texte et le performeur, le texte et le public.

Tchekhov cherchait donc comment fournir à l'acteur les moyens de repérer à la lecture d'un texte, ses signifiants spectaculaires, car traduire le texte dramatique en un système de signes scéniques était pour lui une étape essentielle de la pratique spectaculaire. L'acteur devenait ainsi un instrument, un signe vivant entre les mains d'un metteur en scène occupé à fondre divers référents dans un texte sémiotique cohérent qui trouverait son expression dans le système dynamique des signes de la représentation. Par exemple, comme la parole peut détruire l'atmosphère créée par les relations établies entre les corps des acteurs et leur masque scénique¹, l'interprète doit choisir les signes auditifs avec soin et en fonction de l'atmosphère scénique, parce que « la composante orale d'une présence scénique [...] suppose des subtilités qui résistent à toute réduction schématique, telles la manière d'énoncer, le phrasé, et relève en outre de facteurs comme les traits dialectaux qui ont des implications sociologiques très particulières » (Quinn, 1989 : 79).

L'idée de Tchekhov de donner à entendre à l'acteur par le truchement de son imagination la voix idéale d'un personnage pour qu'il l'intègre à son interprétation, rejoint la définition que donne Mukarovsky de la désignation poétique dans une énonciation artistique (Mukarovsky, 1977 : 73²). La voix de l'acteur devient un geste esthétique et une désignation poétique du simple fait de parler sur scène. De plus, Tchekhov voit dans le rythme du langage et des sons la composante essentielle des structures de communication et de représentation et dans l'usage du rythme couplé au geste la base d'un système de signes, d'une sémiotique verbale. C'est pourquoi l'oralité dans l'interprétation, qu'elle soit linguistique ou autre, suppose, inclut, et même suscite un geste visuel :

Le rythme est un langage universel. Même s'il est frisé et permanenté [...] le rythme est accessible à tous. [...] Il n'y a pas un seul art vraisemblable sans le rythme. Le déraillement d'un train, arythmique dans la vraie vie, est rythmique sur une scène où il devient une œuvre d'art, une entité. Le rythme est non seulement une source de plaisir mais aussi une source d'inspiration (Tchekhov cité dans Birman, RGALI 2046.1 : 275.23³).

D'un point de vue linguistique, les recherches de Tchekhov concernant le rythme et le geste liés au son se trouvent éclairées par un rapprochement avec les conceptions de Sapir qui décrit l'acte de langage comme « une forme particulière de comportement linguistique » et comme le mode premier de communication sociale. C'est « le geste dans

son sens large; l'imitation d'un comportement ouvert, franc qu'accompagne un large et nébuleux cortège de procédures connexes implicites » (Sapir, 1921 : 211). Un langage rythmé et gestuel donne lieu à des formes primaires d'énonciation, comme l'expression ou l'artefact, ou encore la proposition. L'affirmation de Gardiner selon laquelle « l'étudiant en théorie linguistique [...] considère l'énonciation uniquement comme un outil de communication, un ensemble de signes signifiants » (Gardiner, 1932 : 85) peut servir de point de départ à l'analyse de la communication théâtrale en amenant à considérer le message créé par l'acteur comme « une chaîne de signes » (Sebeok, 2001 : 128). C'est pourquoi sur la scène, le verbe tend à être l'icône de son geste intérieur et peut être défini comme une onomatopée ou une icône vocale.

Tchekhov rêvait de libérer la scène théâtrale de l'envahissante présence du signe linguistique. Il enseignait aux acteurs qu'il formait comment utiliser la flexibilité du signe paralinguistique, signe que l'on perçoit « au niveau du discours dans la mesure où il se situe au point de rencontre du signe linguistique et du signe kinésique. » (Fischer-Lichte, 1992 : 22). La pratique de l'acteur repose sur deux types de signes paralinguistiques, le plus fréquent renvoyant à un groupe vocal ou à un acteur parlant, et le moins fréquent, regroupant les sons produits par des êtres humains ou les pleurs, le rire, la toux ou le fredonnement d'un acteur. Cette idée d'un geste verbal et d'un geste fonction à la fois d'un son singulier et d'une énonciation complexe correspond au modèle sémiotique triadique de la caractérisation du son. Dans ses exercices d'improvisation quelles soient individuelles ou collectives, Tchekhov proposait de choisir un thème et de se concentrer sur l'action plutôt que sur les mots :

Il ne faut pas utiliser trop de mots. Ni monopoliser le dialogue, mais plutôt parler seulement quand il est naturel ou nécessaire de le faire. Plus encore, améliorer ou développer le dialogue ne relève ni de la compétence, ni de la fonction de l'acteur; c'est pourquoi vous ne devez pas relâcher votre attention de l'improvisation en essayant d'imaginer la réplique parfaite pour votre personnage ou pour la situation (Tchekhov, 2002 : 43-44).

Ainsi les mots ne relèvent plus que de leur fonction paralinguistique, en tant que signifiants de l'action, qu'enveloppes de gestes intérieurs ou psychologiques issus de l'improvisation ou en tant qu'action représentée⁴. En outre, le langage ne doit être que le tout dernier élément intervenant dans le processus de caractérisation de l'acteur.

La caractérisation vocale incluant le timbre de voix du personnage, le rythme et le tempo de son discours, l'intonation, voire un certain accent, sont les éléments constitutifs du corps imaginaire d'un personnage. Cette construction imaginaire doit apparaître tout d'abord dans l'œil intérieur de l'acteur pour être ensuite reproduite et incorporée au cours de la représentation dans l'activité physique et psychologique de l'acteur. Dans la

formation dispensée par Tchekhov, la voix doit être trouvée séparément et réinventée chaque fois que l'acteur ou l'actrice imagine son prochain masque scénique :

La plus grande erreur consiste à utiliser notre propre voix quel que soit le rôle. [...] On parle alors « dans le vague » et de façon si monocorde qu'on en perd le sens de la voix; tout n'est que pensées, affaires, idées. On n'entend plus parler sa propre voix, ni celle de nos semblables. On n'entend plus vraiment grand chose non plus; on comprend mais on n'entend pas. Mais si quelqu'un change brusquement de voix, on réalise aussitôt que ce n'est pas sa voix habituelle. Sur scène, il est de notre devoir de trouver une voix différente pour chaque rôle (Tchekhov cité dans Du Prey, 1985 : 55).

La manière dont Tchekhov utilise le son dans le processus de caractérisation peut être décrite en termes spatio-temporels. Pour lui, le son est une structure tridimensionnelle se déployant horizontalement et verticalement dans l'espace, en fonction des paramètres de la scène et de la salle d'un théâtre. C'est pourquoi le son est indissociable des gestes qu'ils soient iconiques ou indiciels que l'acteur produit extérieurement, c'est-à-dire à l'appui de son discours, et indissociable du geste psychologique, le signifiant du contexte sémantique et sémiotique du personnage que l'acteur produit intérieurement et qui est l'expression et le geste de ce même son (Tchekhov, 2002 : 72-77). Cependant, si l'acteur trouve ce geste dans la réplique et le représente concrètement, la « voix » du public fera intérieurement le même geste que lui (2002 : 208-209). Par exemple, Tchekhov commençait toute caractérisation vocale en imaginant le contour, la silhouette de son futur masque scénique et en écoutant sa voix imaginaire. Le corps et la voix du personnage sont ici connectés à l'exécution par l'acteur d'un geste ou d'un mouvement : « augmenter notre propre existence scénique, c'est être capable de voir partout, que ce soit dans les mots, dans les actions qui nous entourent, et dans notre propre psychologie, des gestes, des gestes et encore des gestes » (Tchekhov cité dans Du Prey, 1985 : 108). Même les plus petites unités linguistiques que sont les phonèmes doivent donc être appuyées, révélées par les gestes. Ainsi, pour obtenir la performance la plus expressive, l'acteur doit toujours tenir compte du fait que c'est le geste intérieur qui doit lui dicter sa façon de dire telle réplique ou telle phrase :

Dites maintenant le mot « oui » de telle sorte qu'après l'avoir prononcé quelque chose soit appelée par ce mot, comme si vous étiez en train de faire un geste avec votre bras et votre main. Prolonger le « oui » avec votre bras et votre main. Puis dites « non » avec un geste qui le suit. Maintenez-le. Maintenant tournez la tête comme si quelqu'un vous avait appelé (Tchekhov cité dans Du Prey, 1985 : 63).

En d'autres termes, si la communication sonore au théâtre intègre toute l'expression verbale, c'est qu'elle est à la fois système de représentation, exercice d'un double acte de langage et construction de formes symboliques. La conception qu'a Tchekhov de l'expression verbale, qu'il voit comme l'enveloppe des gestes physiques et comme une

structure rythmique, se rapproche de la manière dont la sémiotique décrit l'acte de langage locutoire : « l'acte de base par lequel on produit une énonciation significative en accord avec les règles phonologique, syntaxique, morphologique et autres du langage » (Elam, 2002 : 144). Dans le cadre des conférences qu'il prononça en 1927 sur le rôle du son et des gestes dans l'interprétation, Tchekhov envisage la question de la caractérisation vocale comme un processus en trois temps :

D'abord et avant tout [...] attendre de dire les répliques jusqu'à un moment précis. [L'acteur doit] exprimer les mots à travers des gestes [...] tout en prononçant les mots à l'intérieur. Le geste ne doit pas venir de l'image, le geste doit être international [comprendre archétypal, NDL]. Toutes les répliques doivent être interprétées à travers des gestes tout simples, vivants, bien définis et établis; alors l'acteur sera en mesure de dire ses répliques avec précision.[...] Remarquez que, dans la vie, les gens parlent de la façon dont ils marchent et dont ils gesticulent [...] En même temps vous devez tomber amoureux de chaque lettre. Notre fine oreille d'artiste doit nous permettre de reconnaître les lettres inhérentes à un rôle. Grâce aux sons des répliques d'un personnage le spectateur pourra plonger en toute connaissance jusqu'au plus profond de cette image [...] Le rôle tout entier doit être entendu d'une certaine distance (Tchekhov dans Birman, RGALI 2046.1 : 275.37-38).

Autrement dit, la compréhension qu'a l'acteur des fonctions du geste et du rythme dans le son correspond aux conceptions qu'a la sémiotique du langage, de la psychologie et de la communication et qui ont été élaborées dans les œuvres de Saussure, Bühler, Husserl et par les théoriciens du théâtre de l'École de Prague.

Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé et l'esthétique de la représentation utopique

L'idée de créer un théâtre international vint à Tchekhov alors qu'il était encore en Russie, au cours de ses ateliers sur le son et les gestes en scène. *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé*, pièce en trois actes et cinq tableaux produite en 1931 à Paris au Théâtre de l'Avenue dans une mise en scène de Tchekhov et de son collègue Victor Gromov, sur une musique de Butzow, s'inscrit dans le prolongement de ses exercices. Dans cette pièce, Tchekhov poursuivant sa conception de l'archétype comme la dénotation de tout personnage dramatique, a recours au conte pour prouver que n'importe quel spectateur de n'importe quelle époque ou de n'importe quelle nationalité est capable d'en reconnaître les conventions de base. Dans ses notes de mise en scène, il précise que toutes les légendes sont compréhensibles par n'importe quel spectateur dans la mesure où les récits folkloriques ont imprégné notre conscience culturelle. Selon lui « nous devons changer notre conscience, pour retrouver la conscience de l'imaginaire qu'a l'enfant » (Tchekhov, DHTA, DWE, ARTS 20³) et être capable de percevoir les images et les significations cachées que recèlent sur

scène les images et les objets. C'est cette perception propre à l'enfance qui doit être réveillée chez l'adulte, dans la mesure où un enfant cherche le sens profond ou archétypal des gestes et des mouvements dans les formes contournées qu'en propose la scène, là où un adulte doit apprendre à l'identifier à travers les modalités de la mise à distance ou de la « défamiliarisation ».

À l'origine, il s'agissait d'élaborer un conte de fée moderne à partir des contes du folklore russe sur *Ivan le Fou*, mais la production finale fut l'objet d'une telle sémiotisation, eut recours à un langage si surcodé qu'elle en devint difficile à comprendre. Dans les entrevues précédant la première, le metteur en scène précisait :

Nous sommes à la recherche d'une mise en scène spécifique à un conte de fée, c'est-à-dire intérieure, profonde, signifiante et, dans le meilleur sens du terme, symbolique. Tous les personnages et tous leurs affrontements nous sollicitent comme le font les puissances et les événements de l'âme et de l'esprit [...]. Pour le moment nous cherchons méticuleusement la forme de la production [...]. L'idée est la suivante : montrer que toutes ces créatures se cachent derrière ce qui nous entoure dans notre vie présente (Gromov cité dans Verner, 1992 : 139).

L'intérêt de Tchekhov pour la structure et la poétique du conte de fée trouvait son origine dans la fascination des modernistes russes envers l'art populaire et la mythologie (Byckling, 2000 : 106-108). Avec ce projet parisien, l'acteur tentait de créer à la fois une nouvelle forme dramatique et un type d'interprétation qui servirait de base à un théâtre international destiné à un public interculturel, en présentant un personnage/masque scénique conçu comme une forme purement théâtrale, mélange de signes et de composantes externes (le costume, le geste, la musique) et internes (l'improvisation de l'acteur). Le geste, le son et la musique avaient été choisis pour définir le type de chaque personnage et appuyer les improvisations de l'acteur (Tchekhov dans Boner, 1979 : 162). Tchekhov était opposé au fait qu'un acteur aille chercher les matériaux pour incarner son personnage au plus profond de son subconscient. Il conseillait plutôt aux acteurs d'utiliser leur imagination, qui leur donnerait accès aux territoires du subconscient et de l'inspiration, sans dommage pour leur personnalité. Il soutenait que c'est seulement au moyen d'une transformation et d'une caractérisation issues de l'imaginaire, par un corps imaginaire, un geste psychologique et une atmosphère, que l'acteur peut aspirer à créer un masque scénique.

Cette conception du conte de fée comme une combinaison de structures archétypales et de personnages fonctionnels était très proche de celle qu'expose Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (1928). Propp déplaça l'angle d'analyse des études folkloriques du diachronique au synchronique, en affirmant que le corpus du folklore est le même d'un pays à l'autre et que leurs contes présentent la même structure narrative et fictive et ses

personnages, les mêmes fonctions : « Les contes peuvent être comparés au point de vue de leur composition ou de leur structure; leurs similarités apparaissent alors dans un nouvel éclairage [...]. Ils comportent 31 fonctions [...] dont l'agencement constitue un système, une composition » (Propp, 1978 : 94-95). Il affirmait que la genèse du conte s'explique par son contexte et qu'il repose sur des formes internationales qui prévalent sur les origines nationales, bien que « la forme nationale soit plus ancienne que la forme régionale ou provinciale » et « que les formes très répandues contaminent les formes isolées » (Propp, 1978 : 102). C'est dans ce même esprit que Tchekhov choisit quelques contes russes qui, selon lui, étaient susceptibles de susciter un intérêt international. La production du *Château s'éveille* voulait représenter le combat spirituel que doit mener un individu pour se connaître et se dépasser.

L'histoire symbolise la quête incessante de l'humanité pour atteindre l'idéal. Un jeune prince nommé Ivan aime la Beauté Divine, incarnation féminine de ses plus hautes aspirations. Avant de la conquérir et d'en finir avec l'éternel Esprit du Mal [Kashcheï] il affronte maintes tribulations [...]. L'histoire tient à la fois du *Voyage du Pèlerin* et de *La Belle au bois dormant* (Anonyme, *The Daily Mail*, 1931, 12 novembre).



Scène de la pièce *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé*, dir. Michael Tchekhov et Victor Gromov, Paris, 1931. Russian State Archives of Literature and Art.

La vision qu'avait Tchekhov des relations archétypales entre les personnages de théâtre était semblable à la découverte de Propp concernant les fonctions récurrentes des personnages de contes. Comme le conte, le drame présente des héros et des opposants, des auxiliaires et des donateurs, des mandateurs et des victimes aux prises avec des forces internes et externes. C'est cet affrontement qui détermine l'évolution du conflit dramatique et définit aussi la structure rythmique de la représentation théâtrale :

Dans la première scène, le Tsar et les courtisans sont endormis. C'est le sommeil intérieur de chaque individu, une personnification de tout ce qui est vieux et figé dans l'âme humaine. Le Prince Ivan [Ivan le Fou] rencontre son idéal en la personne d'une enfant trouvée nommée Divine Beauté. La lutte d'Ivan pour la conquérir est le fil conducteur du conte. Ivan se bat contre Kashchei, qui tente de tuer Beauté et de détruire l'idéal de l'homme. Ivan se bat aussi contre Kashchevna, qui cherche à tromper l'homme, à le séduire grâce à sa propre beauté, et à substituer un idéal fallacieux à un idéal authentique⁶. Au cours de cette bataille, Ivan perd la vue et l'ouïe et est mis à mal par l'amour et les pouvoirs du Gobelin des bois. Les puissances spirituelles de la croissance, de l'épanouissement et de la vie sauvent Ivan. [Le conte s'achève] sur la résurrection d'Ivan, sur son triomphe et son union avec Divine Beauté (Chebushev, 1931).

Bien que dans la technique de Tchekhov, l'archétype soit le point de départ de la construction d'un masque scénique, il n'en demeure pas moins qu'une distinction doit être faite au cours du processus entre un personnage de théâtre spécifique et son archétype. C'est pourquoi le but ultime de la conception d'un masque scénique particulier à partir d'un archétype est d'établir un certain nombre de contrastes entre l'archétype et la personnalité de l'acteur. Il est de la responsabilité du metteur en scène de localiser cette tension à l'intérieur du texte dramatique et de concevoir l'agencement rythmique, la composition, correspondant à chaque production. Cependant il est de la responsabilité de l'acteur de transmettre cette tension dramatique au public par l'intermédiaire du rythme, du tempo et de la pause (Tchekhov, 1963 : 89-99). Comme l'indique Tchekhov :

Sur la scène, on doit distinguer entre différents types de personnages humains et parmi ces types, des personnages spécifiques.[...] Les types, ceux qu'on joue depuis toujours, nous sont donnés par la nature, mais chaque personnage spécifique nous vient de la pièce et ce sont eux que nous avons à créer par nous-mêmes, [...] en leur donnant chaque fois leurs composantes caractéristiques (Tchekhov cité dans Powers, 1992 : bande sonore 1).

Comme l'écrivit un critique parisien, la vie et la philosophie artistique de Tchekhov basées sur les principes de l'Anthroposophie trouvèrent leur réalisation dans cette production à travers la conception utopique de la perfection spirituelle des personnages. En fait, Tchekhov avait recours aux archétypes du conte pour décrire la société contemporaine comme pour créer une nouvelle mythologie de la vie quotidienne suivant la représentation utopique de l'essence de la vie : « l'œuvre était présentée ouvertement comme la tentative

de créer une forme de spectacle plus ou moins susceptible d'être d'emblée comprise partout dans le monde, en Europe comme en Asie, en Afrique, en Amérique et jusque dans les Îles Fidji » (Anonyme, *The Daily Mail*, 12 novembre 1931).

C'est pourquoi le texte ne comprenait aucune composante verbale, ou pour être plus précis, il était constitué d'un certain nombre de phrases en français et en russe, mais c'était aux gestes et aux mouvements employés par les acteurs et le metteur en scène que revenait la charge d'exprimer la sémantique des sons. Comme un correspondant du journal *Liberté* l'écrivit : « pendant trois actes, nous avons entendu les artistes de la Compagnie Tchekhoff [sic] pousser des cris, les uns perçants et les autres étranglés; des "oh!" de surprise, des "heuh!" d'épouvante, des "hi!" de joie, des "crr!crr!" de colère... Car M. Tchekhoff, pour rendre le théâtre vraiment international, a imaginé de réduire le texte à des onomatopées... Comme c'est simple!... *Le château s'éveille* est une sorte de ballet-pantomime, acrobatique et musical, enrichi de cris divers » (Anonyme, *Liberté*, 11 décembre 1931).

Tchekhov utilisait une gestuelle rythmique pour exprimer les différentes significations des sons en tant qu'éléments fondamentaux de la communication des personnages sur la scène. Il aspirait à ce que le drame « prenne une forme compréhensible dans tous les pays, comme les films muets l'étaient. Il appell[ait] cette forme le drame rythmique » (Anonyme, *The Christian Science Monitor*, 19 décembre 1931). Il considérait le rythme des mouvements, des gestes et de l'expression vocale des acteurs comme les principales sources d'expression scénique : « en employant le rythme créé sur la scène, j'espère parvenir non à une imitation, une copie de la vie, mais à une image, une impression de la vie telle que nous la connaissons, tout comme le fait le pinceau de Cézanne » (Byckling, 2000 : 169). Il envisageait la production tout entière comme une *obraz* (une image) ou la métaphore visuelle d'une réalité spirituelle, en quête d'un sens issu de la structure en tant que *semiosis* de l'ensemble. La production devait créer une symphonie de rythmes et construire chaque silhouette scénique en fonction de cette structure musicale ou polyphonique. Déjà en 1926, Tchekhov avait mis au point une série d'exercices d'interprétation basés sur des mouvements spécifiques, avec des caractéristiques particulières et en fonction d'une atmosphère propre à éveiller les acteurs au sens du rythme. Il leur avait ainsi proposé d'exprimer des sons distincts et des mots entiers à travers des mouvements :

[on doit] faire attention aux lettres comme si elles étaient des connaissances. Je ne parle pas ici du symbole imprimé de la lettre : chaque lettre dans sa sonorité doit devenir pour l'acteur un être familier indépendant. [...] En un premier temps, prononcer les lettres et être attentif à ce qu'elles sont telles quelles. En un second temps, devenir familier avec le contenu de chaque lettre [...]. C'est en saisissant le rythme d'un moment donné du rôle que vous sculpterez le mot,

en modélerez les formes. Nous ne travaillons pas ici la musicalité, mais la plasticité, le modelage des formes verbales. Ce qui advient est la sculpture de l'air avec le pouvoir du discours (Tchekhov cité dans Birman, *RGALI* 2046.1 : 275).

La palette esthétique de la production était dominée par les éléments expressionnistes de la conception scénique, allant des costumes aux compositions vocales et visuelles des personnages. Vasilii Masutin avait dessiné des costumes « éternels ou sans âge » (Verner, 1992 : 124), dont les couleurs évoquaient à la fois le folklore russe et les ornements religieux et les formes, les types de la *commedia dell'arte*. Le costume de Tchekhov et sa silhouette générale rappelait celle de Pierrot (Boner, 1979 : 163).

Il n'y avait donc du jeu au décor, rien de naturaliste dans cette production. Le décor, sommaire et symbolique, reposait avant tout sur la fonction désignative de différents signes et niveaux scéniques (Honzl, 1976 : 81), signes constitués par divers éléments de décor ou métonymies scéniques (p. 77). Leurs formes évoquaient soit une forêt, soit un château, lieux fictifs privilégiés du conte (Propp, 1978 : 102). Comme le faisait Meyerhold dans le cadre de ses expériences constructivistes, Tchekhov cherchait à donner des formes concrètes à la présence scénique de l'acteur en lui faisant représenter un accessoire, un meuble, un dispositif scénique ou un décor (Honzl, 1976 : 82).

La version finale du script ne fut prête qu'à la toute dernière répétition. Les metteurs en scène n'en finissaient plus de modifier la structure verbale en lui ajoutant de nouveaux éléments en provenance de la salle de répétition. Les personnages principaux – Kaschei et sa diabolique fille Kashevna, Ivan le Fou ou Prince Ivan (qui était joué par Tchekhov lui-même) – étaient les plus manifestement caractérisés par leur fonction et leurs traits (Boner, 1979 : 166-171). La performance vocale de l'acteur, son utilisation des signes oraux constituaient la toile de fond de cette production dont les fils conducteurs étaient la musique, le rythme et le geste. « Chaque action est fixée par la musique, mais il y a aussi des mots (peu de mots) qui sont énoncés aux moments les plus intenses de la pièce » (Tchekhov, 1995 : 392). *Le château s'éveille* fut décrit par des critiques linguistiquement chatouilleux comme une expérience esthétiquement, phonétiquement et sémantiquement éprouvante :

Quand le langage articulé remplaçait la pantomime, une pièce devenait possible. À deux ou trois exceptions près, quand un mot, un vrai mot du dictionnaire, est prononcé, c'est un de ces mots que devaient utiliser nos ancêtres préhistoriques, ceux qui grimpaient dans les arbres en s'aidant de leurs pieds et de leur queue préhensiles : « Huh! » signifiant apparemment l'effort; « Heh! » exprimant plus ou moins la surprise; « Hah! » qu'on peut appliquer à toutes sortes de manifestations psychologiques intempestives, et « Grr! » représentant la colère ou la menace dont l'intensité se mesure à la longueur du roulement de « rr » (Anonyme, *The Daily Mail*, 12 novembre 1931).

Comme le montre cette citation, Tchekhov faisait reposer l'énonciation spectaculaire sur trois éléments fondamentaux des caractéristiques vocales de l'acteur : l'intonation, la tessiture et l'intensité qui occupaient ainsi une place déterminante dans l'élaboration d'un nouveau concept du signe du jeu. En fait, il travaillait avec le rythme dans le son et le mouvement comme avec les autres techniques de construction et d'expression d'un personnage et de son archétype.

Bien que *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé* ait attiré un public varié et prestigieux du Paris des années 30, le discours utopique de la production passa au-dessus de la tête de son public « naturel » : la communauté russe émigrée qui, à cette époque, constituait une sorte d'état dans l'état, et donc subventionnait ses propres divertissements. Cette communauté était une société très fermée, sûrement pas préparée à quelque expérience théâtrale que ce soit et goûtait le théâtre naturaliste que Tchekhov honnissait et auquel il cherchait à échapper. Les émigrés aimaient beaucoup le théâtre de divertissement joué dans leur langue et produit surtout par des compagnies locales dont le style oscillait entre la théâtralité de la pièce bien faite et les productions naturalistes sur le modèle de celles du Théâtre d'Art de Moscou. La diaspora ne pouvait se payer le luxe de partager les expériences de Tchekhov, qui ne l'aidaient en aucune façon à lui faire revivre l'atmosphère de la Russie qu'elle avait été contrainte de quitter sans espoir de retour et qui l'auraient entraînée loin du cercle étroit de ses habitudes affectives et des thèmes auxquels l'avaient habituée certains procédés et sujets artistiques. Le spectacle de Tchekhov contraignait l'exilé à sortir de cette patrie imaginée et imaginaire et à le mettre devant la réalité artistique du pays où il résidait désormais. *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé* était, d'une certaine façon, messianique, dans la mesure où il tentait de relier non seulement le présent et le futur en cherchant de nouvelles méthodes de jeu, mais aussi la pratique théâtrale de l'Est avec celle de l'Ouest. Il invitait le public à comprendre de l'intérieur la culture de l'Autre, la conscience culturelle du Français. Cependant, cette vision utopique d'une culture s'intégrant dans une autre, vision qui n'est pas sans évoquer la mondialisation contemporaine, était inacceptable pour la communauté russe qui, à cette époque, s'excluait délibérément du reste de la société française, car l'intégration aurait alors signifié qu'elle avait renoncé à tout espoir de retour.

Tous les critiques de théâtre comme tous les critiques littéraires étaient présents à la première, les français comme les russes. La tentative de Tchekhov fut jugée intéressante et prometteuse à la plupart des critiques français; certains trouvèrent même que ses éléments verbaux présentaient des similarités avec de grands textes de la littérature française. Très enthousiaste, le chroniqueur du *Temps* écrivit :

La compagnie de M. Michel Tchekhof [*sic*] parlait français! Elle parlait rarement, c'est vrai... « Beauté divine... Ma soeur... ma fiancée... » hurlait M. Tchekhof, en tendant les bras vers Mlle Krijanowska, [...]. « Ivan... Ivan », criait, gémissait, vagissait M. Gromof, l'Esprit de la Forêt, d'une bouche feuillue, herbeuse, barbue de lichens et de champignons pâles. C'est à peu près tout le texte. Du moins, en ses morceaux difficiles. Le reste se compose d'interjections : « Oh! Ah! Aie! He! Hem! Heuh! Homph! » et de cris de fureur et d'effroi, « Grrr! Râah! », tels qu'en poussaient les contemporains de l'homme de Cros-magnon [*sic*], [...]. Langage expressif; langage essentiel et synthétique! Nous, Français, nous l'entendîmes à merveille, quoique nous soyons bien gâtés et raffinés... Notre littérature offre du reste de beaux modèles de ce style. Par exemple : « Zalas! Zalas! Be, be, bous, bous, paisch, hu, hu, ha, ha, ha... », dans *Pantagruel* livre IV chapitre XIX; et encore : « han, hi, han, hon, han, hi, hon », dans *Le Médecin malgré lui*, acte II, scène 6... MM. Tchekhof et Gromof, encore plus hardis que Rabelais et Molière, ont décidément supprimé toutes les fanfreluches du style. Ils ont retrouvé, par delà Babel, par delà l'indo-européen, le langage original, le langage animal de notre race (F. D., *Le Temps*, 10 décembre 1931).

Cependant, la pièce ne reçut pas de commentaires aussi positifs du public russe. Pour Khodasevich, critique littéraire et poète symboliste, le principal obstacle à réaliser un théâtre « universel » ou « international » est l'obligation dans laquelle il se trouve de rejeter complètement le texte. Dès que le support littéraire disparaît, la représentation perd sa qualité dramatique sans pour autant acquérir celle du ballet ou de la danse (Khodasevich, 1991 : 562). Pour Benois, peintre russe symboliste, *Le château s'éveille* était un mélange des expériences constructivistes menées par Meyerhold dans les années 20 et de Dostoïevski, avec des relents d'un « Allemand quelconque », soit Steiner ou Reinhardt. « C'était la même vieille bouffonnerie, un genre de gémissements et de grognements et de hurlements, et par-dessus des cris en français, isolés, affreusement déplacés [...] tels de ridicules *où tu?*, *je suis? ici* » (Benois cité dans Byckling, 2000 : 476).

La tentative de Tchekhov, néanmoins, n'était pas seulement une profession de foi antroposophique, comme l'ont écrit certains critiques. C'était plutôt un essai pour dépasser les limites qu'impose le langage à un acteur en exil et pour créer un langage théâtral basé sur la dominante artistique des éléments visuels et auditifs dans une figure scénique. Il s'agissait de créer un langage théâtral synthétique ou international basé sur le rythme, le mouvement et le son. Certes, Tchekhov lui-même affirma que la base de son théâtre international, un théâtre de formes, de fonctions, de sons, de rythmes et de gestes, était la priorité qu'il accordait au langage spectaculaire sur le discours littéraire. Cette déclaration s'inspirait des expériences futuristes, de l'esthétique constructiviste et de la théâtralité d'un Max Reinhardt. Elle rapprochait également l'acteur russe qu'il était des expériences de l'avant-garde française, et de celles d'Antonin Artaud en particulier.

En fait, *Le château s'éveille* relevait de l'exercice utopique qui critique le présent par le truchement d'une construction idéale. Alors que les recherches de Tchekhov reposaient

pour une part sur la notion de création collective du texte et de la production, telle qu'elle avait été réellement pratiquée dans le Premier Studio dans le milieu des années 10, pour une autre part elles s'inscrivaient dans une vision utopique inspirée par le désir de redonner à l'interprétation son caractère à la fois festif et sacrificiel, selon une combinaison idéale de quelque chose d'inhérent à la nature humaine (sa quête d'archétype et d'imitation artistique) et de quelque chose hors de son atteinte, à savoir l'équivalence du signifié et du signifiant, le néant du signe.

Plus encore, cette utopie sanctionna une limite inhérente à la représentation théâtrale : son impossibilité à dépasser la *semiosis* du corps de l'acteur dans l'espace et le temps de sa performance. Même si les metteurs en scène du *Château s'éveille* cherchaient à interpréter sur scène le futur à travers les mouvements, les gestes et la caractérisation vocale, ils oublièrent de tenir compte des limites psychologiques et physiques de l'ici-maintenant de la représentation liées à la communication entre la scène et le public qui se déploie toujours dans le présent. Dans le cas de Tchekhov, la réalisation de l'utopie illustre simplement à quel point est grande la distance qui sépare le rêve d'une esthétique théâtrale et la réalité de son destinataire. C'est cette réalité qui concrétise et actualise la construction utopique par la temporalité du référent qu'elle lui impose. C'est l'immédiateté de la réaction du public qui impose la réalité du présent, le référent du présent, le signifié culturel du présent à toute performance, aussi marquée soit-elle par un concept esthétique tout entier orienté vers le futur. Cette réalité substitue aux signifiés imaginaires, les signifiés du réel qui équivalent alors à leurs signifiants. Le jeu théâtral n'en demeure pas moins une forme d'utopie, qui doit être redéfinie en fonction des limites concrètes de chaque production. La réalité de la représentation c'est de prendre origine dans l'interaction de la scène et du public, d'osciller entre l'imagination de l'artiste et la réception du spectateur, c'est la réalité de ce qui peut être vu comme un moment de coopération, de compréhension absolues et d'expression d'un désir mutuel (Dolan, 2001). Ce moment peut être comparé à l'expérience d'un plaisir absolu, d'un désir de mort et de renaissance en même temps. Dans ce contexte, c'est l'acteur en scène incarnant un personnage qui devient le mode premier de la communication théâtrale et son attraction, dans tous les sens du terme, essentielle. Et c'est le mystère énigmatique de la relation entre cet acteur et ce personnage, entre le son et le geste, entre les éléments visuels et les éléments auditifs du signe du jeu, que la théorie théâtrale tente de décrire et de résoudre et auquel cette présente étude était consacrée.

Traduction de Dominique Lafon

Notes

1. Tchekhov créa le terme de *masque scénique* pour décrire le résultat ultime de la performance scénique de l'acteur. Ce masque, qui ne doit pas être entendu dans son acception habituelle, concrète, est la résultante du travail psychologique et physique de l'interprète. C'est donc un objet esthétique dont la structure dialectique intègre le Je et le corps de l'acteur comme le Je et le corps du personnage. Basée sur l'idée que l'acteur doit maîtriser consciemment la double dimension de la création d'un personnage, la méthode de Tchekhov cherche à obtenir de l'acteur que sa transformation en scène soit totale et qu'il se libère de sa conscience du jeu en considérant son masque scénique comme s'il était à côté de lui. Il suggérait aux comédiens de s'entraîner à être capable de voir et d'entendre leur futur masque scénique comme détaché d'eux-mêmes.

2. Pour définir le caractère sémiotique et sémantique de l'énonciation (qu'il s'agisse de langage quotidien ou de langage poétique), Mukarovsky oppose la fonction de *désignation poétique* à la fonction de *désignation communicative*. Comme la fonction communicative au théâtre, la désignation communicative dans une œuvre d'art établit le contact entre le locuteur et l'auditeur. L'environnement culturel fournit la compréhension et l'appréciation de l'œuvre d'art par son destinataire. Dans le contexte d'une représentation théâtrale, la culture d'arrivée est en toile de fond de la communication linguistique et paralinguistique entre la scène et le public. Au contraire, la *désignation poétique* d'une expression verbale, semblable à la fonction esthétique dans une œuvre d'art visuelle, n'est pas prédéterminée par la réalité de la réception et du contexte. La *désignation poétique*, à l'instar de la fonction esthétique, est au centre de l'énonciation artistique. Elle « diffère de la *désignation communicative* en raison du fait que sa relation au réel est affaiblie par son incorporation sémantique au contexte » (Mukarovsky, 1977 : 73). De plus, « dans la *désignation poétique*, l'attention est concentrée sur le signe lui-même, ce qui met en valeur la relation sémantique de chacun des mots au contexte environnant, alors que, dans la *désignation communicative*, l'accent est surtout mis sur la relation du mot à la chose que ce mot signifie et donc sur ce qu'on appelle sa référence » (1977 : 73).

3. RGALI est l'acronyme de *Russkii Gosydarstvennyi Arkhiv Literatury i Isskusstva* : Fonds de littérature et des arts, Archives nationales de Russie.

4. Les expériences théâtrales des Futuristes russes qui reposaient sur un langage créé artificiellement, le langage *zaum* ou langage transrationnel, étaient basées sur un traitement similaire du son dans la représentation. La pièce *Victoire sur le soleil* (*Pobeda nad solntsem*) écrite par Alexis Kruchenykh, utilisait le *zaum* pour nombre de passages significatifs du discours dialogué ou monologué des personnages. Cette pièce est celle avec laquelle on peut établir le parallèle le plus étroit avec l'expérimentation linguistique dramaturgique que fait Tchekhov dans *Le château s'éveille*.

5. Dartington Hall Trust Archive (DHTA); Dorothy Whitney Elmhirst (DWE); le chiffre est le numéro du fichier Tchekhov.

6. Kashchei, maître immortel des forces du mal, est un personnage traditionnel des contes russes. Sa mort, qu'Ivan a pour mission de découvrir, se tient sur la pointe d'une aiguille cachée dans un œuf lui-même caché dans un canard et ainsi de suite.

Bibliographie

- A. M. (1931), « Le château qui s'éveille », *Le petit bleu*, [Paris], mardi 12 novembre.
- ANONYME (1931), « Les Générales », *Liberté*, mercredi 11 décembre.
- ANONYME (1931), « Rythmic Drama in Paris », *The Christian Science Monitor*, [Boston], samedi 19 décembre.
- ANONYME (1931), « Rythmic Drama in Paris », *The Daily Mail*, [Paris], jeudi 12 novembre.
- BIRMAN, Serafima (1926-1927), *Zaniatiia M. Chekhova v pedagogicheskom soviete MAT II*, RGALI 2046.1.275. Traduit du russe à l'anglais par l'auteur.
- BONER, Georgette (1979), *Tschechow M. Werkeheimnisse der Schauspielkunst*, Zurich, Classen.
- BOYM, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- BYCKLING, Liisa (2000), *Mikhail Chekhov v zapadnom teatre i kino*, St. Petersburg, Akdamicheskii Proekt.
- CHEBUSHEV, Nikolai (1931), « Russkaia skazka mezhdunarodnoro znachenii », *Vozrozhdenie*, [Paris], mercredi 11 novembre.
- Michael Chekhov's Archive, Dartington Hall Trust Archive DHTA, Dorothy Whitney Elmhirst DWE.
- CHEKHOV, Michael (1963), *To the Director and Playwright*, Charles Leonard (dir.), New York, Harper and Row.
- CHEKHOV, Michael (1995), *Literaturnoe nasledie v dvukh tomakh*, Moscou, Iskustvo, t. I.
- CHEKHOV, Michael (2002), *To the Actor. On the Technique of Acting*, Londres, Routledge.
- DOLAN, Jill (2001), « Performance, Utopia and "Utopian Performative" », *Theatre Journal*, n° 53, p. 455-479.
- DU PREY, Deirdre Hurst (dir.) (1985), *Michael Chekhov. Lessons for the Professional Actor*, New York, Performing Arts Journal Publication.
- ELAM, Keir (2002), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Routledge.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1992), *The Semiotics of Theater*, trad. Jeremy Gaines et Doris L. Jones, Bloomington, Indiana University Press.
- F. D. (1931), « Le château s'éveille, à l'Avenue », *Temps*, mardi 10 décembre.
- FORNOUX-REYNAUD, Lucien (1931), « Le château s'éveille de MM. Victor Gromoff et Michel Tchekhoff au Théâtre de L'Avenue », *L'ordre*, [Paris], mercredi 11 novembre.
- FUCH, Paul (1931), « Les premières », *Le Figaro*, [Paris], vendredi 13 novembre.
- GARDINER, Alan Henderson (1932), *The Theory of Speech and Language*, Oxford, Clarendon Press.
- HONZL, Jindrich (1976), « Dynamics of the Sign in the Theatre », dans Ladislav Matejka et Irwin Titunik (dir.), *Semiotics of Art*, Cambridge, MIT Press, p. 74-94.
- KHODASEVICH, Vladislav (1991), *Koleblemy trenozhnik*, Moscou, Sovetskii pisatel'.

- MUKAROVSKY, Jan (1977), *The Word and the Verbal Art*, John Burbank et Peter Steiner (dir. et trad.), New Haven, Yale University Press.
- PLATTEL, Martin G. (1972), *Utopian and Critical Thinking*, trad. Henry J. Koren, Pittsburgh, Duquesne University Press.
- POWERS, Mala (dir.) (1992), *Michael Chekhov. On Theatre and the Art of Acting. The Six Hour Master Class: A Guide to Discovery with Exercises*, comprend *Lectures Recorded by Michael Chekhov in 1955 (Four Tapes)*, New York, Applause Theatre Book.
- PROPP, Vladimir (1978), « Fairy Tale Transformation », dans Ladislav Matejka et Krystyna Pomorska (dir.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, University of Michigan Press, p. 94-117.
- QUINN, Michael (1989), « The Prague School Concept of the Stage Figure », dans Irmengard Rauch et Gerald F. Carr (dir.), *The Semiotic Bridge: Trends from California*, Berlin, Mouton de Gruyter, p. 75-85.
- SAPIR, Edward (1921), *Language: An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt Brace.
- SCHWERKE, Irving (1931), « The Theatre », *Chicago Daily Tribune*, Chicago, mercredi 11 novembre.
- SEBEOK, Thomas (2001), *Global Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- SHERWOOD, Richard (1973), « Viktor Shklovskii and the Development of Early Formalist Theory on Prose Literature », dans Stephen Bann et John E. Bowlit (dir.), *Russian Formalism: a Collection of Articles and Texts in Translation*, Edinburgh, Scottish Academic Press, p. 26-41.
- VERNER, Vera (1992), « Pis'ma Mikhaila Chekhova Vasiliu Masiutinu. Pervye gody izgnaniia », *Pamiatniki kul'tury*, p. 116-142. Traduit du russe à l'anglais par l'auteur.